

# SITUACION HISTORICA

## DE LA POESIA SURREALISTA PORTUGUESA:

### EL SURREALISMO PORTUGUES EN EL CONTEXTO

### DE LA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORANEA

Perfecto Cuadrado

#### PANORAMA GENERAL DE LA POESIA PORTUGUESA DEL XX

A comienzos de siglo, en Portugal, como en el resto de Europa, la poesía continuaba anclada en los moldes de la estética "fin de siècle" (presencia viva y actuante de los maestros de la llamada "poesía realista" del 70, decadentismo y simbolismo hijos de un Baudelaire parcialmente asimilado, del Verlaine más difundido y de los "académicos" del simbolismo francés) y se asistía a la aparición de una serie de corrientes tradicionalistas y nacionalistas retóricamente vueltas hacia un pasado épico-folklórico entrevisto literariamente a través del romanticismo garrettiano, de las cuales se destaca con evidentes rasgos de originalidad y de síntesis novedosa —aunque no de "modernidad"— el Saudosismo de Teixeira de Pascoaes, prolongación y remate de lo tradicional poético portugués<sup>1</sup>.

- (\*) El presente artículo se completará en el próximo número de "Mayurqa" con un segundo titulado "Surrealismo, movimiento surrealista y poesía surrealista en Portugal".
- (\*) Aniceta de Mendonça, en un reciente artículo ("*O Caminho Fica Longe* de Vergílio Ferreira e o romance dos anos 40". Colóquio/Letras, núm. 57, Setembro 1980, pp. 36-44) crítica la habitual periodización literaria que atribuye la década de los 30 al presencismo y al neorrealismo la de los 40, alargando la producción presencista y retrasando la neorrealista, con lo que ambas estéticas coincidirían durante algunos años. En ese contexto de coincidencia, la autora califica la obra de VF de esencialmente presencista, aunque anunciadora ya del neorrealismo.
- (1) Para el simbolismo portugués, consultar: J. Carlos SEABRA PEREIRA: *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Centro de Estudos Românicos, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra 1975; para el saudosismo en particular, siguen siendo fundamentales los estudios introductorios de J. do PRADO COELHO a: *Poesia de Teixeira de Pascoaes*. Ed. Atlântida, Coimbra 1945, y a *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes*. Vol. I, Liv. Bertrand, Lisboa, s.f.; para las tendencias nacionalistas de fin de siglo Augusto da COSTA DIAS: *A Crise da consciência pequeno-burguesa. O nacionalismo literário da Geração de 90*. Ed. Estampa, Lisboa 1977, (3ª ed.).

De las filas del realismo y del simbolismo hemos de destacar, para el objeto de nuestro trabajo, el papel precursor de algunas de sus principales figuras: la imaginación de Gomes Leal<sup>2</sup>, la valoración de lo cotidiano y lo “anti-poético” urbano —lo “moderno”— en Cesário Verde<sup>3</sup> (fruto reconocido, en parte, del anti-romanticismo del patriarca Junqueiro), el simbolismo profundamente asimilado y aclimatado de António Nobre y, en menor medida, el más superficial —patente sobre todo en una cierta liberación formal— de Eugénio de Castro<sup>4</sup>.

Como afirmaron los presencistas y ha repetido, confirmándolo, toda la crítica desde ellos, la poesía “moderna” comienza en Portugal con el grupo de “Orpheu”, así llamado por el título de la revista con que se dieron a conocer y denominado también “primer Modernismo”<sup>5</sup>, designando con ello el movimiento literario y artístico donde en Portugal confluyen las corrientes post-simbolistas antes aludidas y las estéticas de los denominados “ismos” europeos de vanguardia anteriores al surrealismo, es decir: cubismo, expresionismo, futurismo y dadaísmo.

En efecto, aún bebiendo todos ellos en las aguas del simbolismo (al que algunos permanecieron fieles), los hombres de “Orpheu” pueden ser considerados “modernos” tanto en el sentido lato con que José Régio concibe la modernidad (reacción cíclica repetida a lo largo de la historia literaria de una escuela contra otra, querella siempre renovada de los antiguos y los modernos)<sup>6</sup>, como en el más concreto de identificación con lo “moderno” y su nueva belleza, en la línea que lleva de Baudelaire y Zola a Verhaeren —en Por-

- (2) La contestación al intento de integración oficial, vía conmemoración necrofílica, de la figura de Gomes Leal, estaría en la anécdota de los orígenes de la aventura surrealista en Portugal.
- (3) El Cesário Verde de *“O Sentimento dum Ocidental”*, en que coincidían el Baudelaire benjaminiano con un decadentismo salpicado de cientifismo naturalista pasados ambos por el tamiz de la especial “atmósfera” de una Lisboa a punto de convertirse también en “ciudad tentacular”. Vid. *O Livro de Cesário Verde*. Ed. Minerva, Lisboa s.f. (13ª ed.).
- (4) Así lo reconoce explícitamente A. CASAIS MONTEIRO en *A Poesia Portuguesa Contemporânea*. Ed. Sá da Costa, Lisboa 1977, p. 7.
- (5) El problema de la definición y límites del “modernismo” (o de los “modernismos”) y de lo “moderno”, así como las relaciones “modernismo”/“vanguardismo” ha sido —también— ampliamente debatido por la crítica portuguesa. La confusión, resultante de las sucesivas ampliaciones del significado (movimiento de renovación religiosa finisecular, movimiento literario específico de las letras españolas e hispanoamericanas, sinónimo de vanguardismo, “modern style” en arquitectura, escultura y artes decorativas; y todavía: denominación genérica peyorativa de “lo nuevo” visto desde la óptica de los valores establecidos, lucha literaria de los “modernos” contra los “antiguos”), no existía en su origen, cuando, como dice J. de SENA, estaban perfectamente claras “...as linhas divisórias entre o “tradicional” e o “académico” o o “moderno” que se lhes opunha...”, afirmando más adelante que “...o modernismo era realmente formado por duas correntes principais que, em muitos casos, trabalharam juntas, ou até coexistiram na mesma personalidade: o *post-simbolismo*, que continuava e levava a extremos límites o simbolismo e o esteticismo do Fim do Século, e o *vanguardismo* que propunha e praticava uma renovação iconoclástica das formas e do ponto de vista criador” (J. de SENA: *Dialécticas aplicadas da literatura*. Edições 70, Lisboa 1978, p. 397).
- (6) REGIO, J.: *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*. Brasília Editor, Porto 1976, (4ª ed.), pp. 105 y ss.

tugal, a Cesário— y de ahí —con la incrustación de Whitman— a la estética futurista (canto a las máquinas, a las grandes ciudades industriales y sus agitadas muchedumbres; ornamentalismo y no-funcionalidad del “modern style” en arquitectura, escultura y artes decorativas) <sup>7</sup>.

Formaban el grupo inicialmente: Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Ângelo de Lima, Luís de Montalvor, Armando Cortês Rodrigues, Alfredo Guisado, el dibujante Santa-Rita Pintor y los brasileños Ronald de Carvalho y Eduardo Guimarães.

La aventura órfica se desarrolla en medio de escándalos públicos a través de manifiestos cargados de la típica agresividad futurista y, sobre todo, de revistas de efímera duración y tirada escasa: “Orpheu” (1915), “Exílio” (1916), “Centauro” (1916), “Portugal Futurista” (1917), “Contemporânea” (1922-1926), “Athena” (1924-1925) <sup>8</sup>.

Notas características de este primer modernismo/vanguardismo portugués:

- a) Prolonga, en parte, algunas de las características del decadentismo y simbolismo.
- b) Reacciona violentamente contra la literatura “académica” (símbolo y víctima propiciatoria: Júlio Dantas) y contra su público (el “lepidóptero burgués”), quienes se defenderán exigiendo el manicomio para los “locos” de “Orpheu”.
- c) Espíritu cosmopolita frente a provincianismo, localismo y “literatura de campanario”; identificación y coincidencia —por una vez, en Portugal, ni ósmosis tardía ni asimilación mimética— con los movimientos europeos de vanguardia.
- d) Revolución poética, incorporando aquellos elementos que según Friedrich “estructuran” la lírica moderna” <sup>9</sup>.

Si “Orpheu” fue indiscutiblemente cosmopolita en su intención y contenidos, su in-

(7) Nada evidencia mejor la ruptura con los presupuestos de la estética saudosista por parte de la mayor parte de los componentes de “Orpheu” que la comparación de los textos futuristas de Sá-Carneiro, Almada o, sobre todo, Álvaro de Campos con estos otros de Teixeira de Pascoaes: “A grande ilusão da vida moderna, feita de fumo e ruído, pode interessar a pupila dos vossos olhos, mas não a luz do vosso olhar. (...) Fumo das Fabricas, gritos de sirénas, Velocidade, sois atitudes da Materia, impostas pelo espirito imitativo e siamêsco... (...) Eu fui dado á luz electrica d’este seculo; o denso fumo industrial satura-me os pulmões; o ruído mechanico faz sangrar os meus ouvidos, e eu não compreendo, não assimilo esta Vertigem, que é de ferro. (...) Fumos das Fabricas, gritos das sirénas, Velocidades, qual a vossa intoação espiritual o vosso etéreo significado? Qual o sentido das palavras -Fôrça, Victoria, Actividade, que modernos vates apregoam? Scis ôcas palavras de metal... a bruta Materia a tornar-a nublada, a incompreender-se... Hulha negra feita nuvem de fumo...” (TEIXEIRA DE PASCOAES: *Verbo Escuro*. Edição da Renascença Portuguesa, Porto 1914, pp. 10-11).

(8) Los dos números que llegaron a aparecer de la revista “Orpheu” han sido reeditados en 1971 y 1976, respectivamente, por la editorial Atica, de Lisboa, al cuidado de Maria Aliete Dorcas Galhoz, que, en sendos prólogos, acertó a condensar las características esenciales y la significación histórica del movimiento (y no nos resistimos a señalar aquí, en el extremo opuesto, la ligereza y desinformación de que hace gala el maestro Guillermo de Torre al tratar el futurismo portugués en su conocida *Historia de las literaturas de vanguardia*. Ed. Guadarrama, Madrid 1971, vol. I, pp. 156-157).

(9) FRIEDRICH, Hugo: *Estructura de la lírica moderna*. Ed. Seix Barral, Barcelona 1974.

fluencia inmediata, sin embargo, no pasó nunca del reducido ámbito de la anécdota lisboeta, de la desigual polémica periodística, de la amistad y comprensión de unos pocos y la ignorancia o el desprecio de los más. Prácticamente sin obra publicada —salvo lo aparecido en sus revistas— había de esperar al equívocamente llamado “segundo Modernismo” o grupo de “presença” (por la revista del mismo nombre, órgano del movimiento) para que su obra fuera publicada y su aportación conocida, reconocida, asimilada.

“Presença”<sup>10</sup> surge en Portugal en 1927, cuando en Francia se consolida definitivamente el Surrealismo y a partir de él se difunde en la literatura un freudismo primario, y cuando en la misma Francia surgen y se desarrollan el personalismo cristiano y un neo-esteticismo que se pretende equidistante y al margen de los dos grandes movimientos estéticos progresivamente enfrentados: surrealismo y realismo socialista.

Bajo la orientación y dirección estética de José Régio, “presença” se presentó siempre no como un movimiento o grupo coherente, sino como un intento de aglutinación de quienes, según el título del que a falta de manifiestos específicos podemos considerar documento-ideario estético del grupo, trataban de oponer a la “literatura libresca” una “literatura viva”. Considerado en relación a “Orpheu” como la “contrarrevolución” del modernismo portugués, según Eduardo Lourenço, la crítica literaria ha visto —y criticado— en el movimiento lo que el propio Régio<sup>11</sup> admite como características esenciales de la estética del grupo: psicologismo y esteticismo.

Sin manifiestos, intervención en la calle, voluntad de innovación o de revolución expresas, “presença” logrará sin embargo una continuidad y difusión no logradas por casi ninguna otra revista de sus características en Portugal, una repercusión y una “presencia” que serían fundamentales para la poesía portuguesa contemporánea:

- a) Como medio de difusión de corrientes vanguardistas europeas.
- b) Como caja de resonancia del primer modernismo, reivindicando su importancia, difundiendo sus textos, dando a conocer, por la publicación de sus obras, a sus autores más importantes: Pessoa, Sá-Carneiro, etc.

(10) Sobre “presença”, además de los estudios de E. LISBOA sobre J. Régio, y otros más específicos de MOURÃO-FERREIRA, O. LOPES, V. NEMESIO, J. DE SENA, J.G. -SIMÕES, etc., vid: SIMÕES, J.G.: *História do Movimento da “Presença”*. Ed. Atlântida, Coimbra 1958; CASAIS MONTEIRO, A.: *A Poesia da “Presença”. Estudo e Antologia*. Nova ed., Moraes Eds., Lisboa 1972; GUIMARÃES, F.: *A poesia da “Presença” e o aparecimento do Neo-Realismo, Ensaio e Antologia*. Ed. Inova, Porto 1969; SENA, J. de: *Régio, Casais, a “Presença” e outros afins*. Brasília Ed., Porto 1977; LISBOA, E.: *O Segundo Modernismo em Portugal*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1977; SIMÕES, J.G.: *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*. Brasília Ed., Porto 1977; MOURÃO-FERREIRA, D.: *Presença da “presença”*. Brasília Ed., Porto 1977; LOURENÇO, E.: “Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português”, en *Tempo e Poesia*. Ed. Inova, Porto 1975. Ver también, para la comprensión de la estética presencista, la recopilación de artículos teóricos y doctrinales de J. REGIO: *Páginas de doutrina e crítica da “presença”*. Brasília Ed., Porto 1977. Otras obras recientes sobre el tema: LISBOA, E.: *Poesia portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1980, y MELO E CASTRO, E.M. de: *As vanguardas na poesia portuguesa*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1980.

(11) REGIO, J.: *Pequena História...*, p. 110.

- c) Como efectivo lugar de encuentro de personalidades poéticas de muy distintas características, como **José Régio**, **Casais Monteiro**, **Miguel Torga** o **V. Nemésio** (que intentaría prolongar la aventura de “presença” al final de su primera serie con la “Revista de Portugal”, 1937-1940).

El psicologismo, intelectualismo y esteticismo de “presença”, su ausencia de cualquier preocupación que traspasase la esfera del “yo” del poeta en un momento histórico en el que las contradicciones internas del capitalismo se saldaban en Europa con la implantación de regímenes fascistas y en Portugal, concretamente, con la consolidación del salazarismo a partir de la Constitución de 1933, serán las principales acusaciones contenidas en la crítica neorrealista al presencismo.

El Neorrealismo <sup>12</sup>, eufemísticamente disfrazado de “nuevo humanismo” para eludir la censura, surge en Portugal en 1940 y se concreta en los diez volúmenes de la colección coimbrana de poesía “Novo Cancioneiro” y en los de su hermana “Novos Prosadores” dedicada a la narrativa. Recoge influencias literarias de fuentes tan diversas como el realismo norteamericano y brasileño de los 30, el realismo socialista soviético, la obra de antifascistas italianos y antinazis alemanes, y se inscribe en la línea del realismo literario portugués que desde la generación de 1870 pasa por la prosa de **Aquilino Ribeiro** y llega a la de **Ferreira de Castro** y a la poesía de **José Gomes Ferreira**.

Movimiento al principio doctrinal, polémico y revisteril (“Outro Ritmo”, 1933; “Gládio”, “Gleba” y “O Diabo”, 1934; “Sol Nascente”, 1937; “Altitude” y “Pensamento”, 1939; “Vértice”, 1940; ...), se extendería con éxito a campos como el de la especulación filosófica, la investigación histórica y sociológica o la crítica literaria, dominaría la narrativa de las décadas del 40 y 50 y también, aunque de manera un tanto difusa y siempre menos sometida a una rígida normativa, la poesía de esas mismas décadas, prolongándose hasta hoy enriquecido desde el punto de vista de la renovación formal con aportaciones de las diversas corrientes a las que (o con las que) ha sobrevivido.

Levantándose contra los presupuestos estéticos del primer y segundo Modernismos, la literatura es para los neorrealistas no una realidad y un fin en sí misma, sino un medio,

(12) Sobre el neorrealismo portugués: LOURENÇO, E.: *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Ed. Ulisseia, Lisboa 1968; SACRAMENTO, M.: *Fernando Namora*. Ed. Arcádia, Lisboa 1967; PINHEIRO TORRES, A.: *Poesia: Programa para o Concreto*. Ed. Ulisseia, Lisboa 1966; *O Neo-Realismo Literário Português*. Moraes Ed., Lisboa 1977; *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1977; *Vida e Obra de J. Gomes Ferreira*. Liv. Bertrand, Lisboa 1975; COSTA DIAS, A. da: *Literatura e luta de classes*. Estampa Ed., Lisboa 1975; NOVAES COELHO, Nelly: *Escritores portugueses*. Ed. Quirón, São Paulo 1973; MARCOS DE DIOS, A.: “Conciencia histórica y neorrealismo en Portugal”, en *Studia philologica semanticensia*, I. Univ. de Salamanca 1977, pp. 177-189; ANDRADE, J.P. de: “Ambições e limites do Neo-Realismo Português”, en *Tetracórnio*. Lisboa 1955, pp. 51-60; DIONÍSIO, M.: *Introdução à Pintura*. Publ. Europa-América, Lisboa 1963 —hay traducción castellana en Alianza Ed., Madrid 1972; LOPES, O.: *Ler e Depois*. Ed. Inova, Porto 1969; *Modo de Ler*. Ed. Inova, Porto 1969; QUADROS, A.: *Crítica e Verdade*. Clássica Editora, Lisboa 1964. Recientemente, el profesor C. REIS ha publicado una antología de textos teóricos neorrealistas: *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Seara Nova/Ed. Comunicação, Lisboa 1981.

un instrumento de doctrinación que, por la creación de una conciencia revolucionaria en las clases populares (sus destinatarios, hipotéticos lectores), lleve a éstas a una acción revolucionaria que transforme la sociedad en un sentido socialista. El papel ancilar y mediador asignado a la creación artística y a la literatura, y las posibilidades de las mismas como arma de transformación revolucionaria de la sociedad son contestadas desde el interior del movimiento al final de la década del 40 —fin de la II Guerra Mundial y de la esperanza de intervención aliada para terminar con los fascismos español y portugués, guerra fría—, desde dos perspectivas diferentes: el existencialismo sartriano, introducido y llevado a una síntesis original con el neorrealismo portugués por el novelista Vergílio Ferreira, y el surrealismo.

Desde 1950, diversas corrientes pueden detectarse en el rico (y todavía confuso) panorama literario portugués, corrientes que, aunque radicalmente enfrentadas a veces en sus postulados estéticos, se cruzan e influncian mutuamente, y que, por lo que a la poesía se refiere, podemos resumir como sigue:

- a) Prolongación del primer neorrealismo, cuya presencia se mantiene bajo distintas calificaciones (“crítico”, “contradictorio”, etc.) hasta el punto de hablarse ya de dos nuevas “generaciones” neorrealistas —la del 50 y la del 60—, en las que habría que incluir, por su proximidad en los planteamientos, el fenómeno social y artístico del “baladismo”.
- b) Prolongación también del surrealismo y de las tendencias abyeccionistas afines.
- c) Una corriente formalista preocupada por la fundamental valoración formal del texto en la línea de la poética tradicional —de ahí las denominaciones de “neo-barroca”, “clasicizante”, “neorretórica”, etc.— que arranca de los intentos que en los 40 y 50 supusieron revistas como “Cadernos de Poesia”, “Távola Redonda” o “Arvore” en orden a la superación de las oposiciones indicadas (“presença”/neorrealismo; neorrealismo/surrealismo).
- d) Poesía tradicionalista, psicologista, ontológica, metafísica, anecdótica, neorromántica
- e) Poéticas individuales de difícil adscripción.
- f) En fin, una corriente, la experimentalista y concretista, que, partiendo de la tradición mediata de Mallarmé o Apollinaire, de la más inmediata del grupo brasileño “Noigandres”, de las experiencias del alemán Gomringer y de las teorías macluhanistas y bensenianas, se afirma combativamente entre 1960-1964 y se realiza plenamente entre 1964 y 1970 <sup>13</sup>.

(13) Seguimos en parte el intento de ordenación de M. Alberta MENERES y E.M. de MELO E CASTRO: *Antologia da Novissima Poesia Portuguesa*. Ed. Moraes, Lisboa 1971, (3ª ed.). Una visión opuesta, particularmente negativa, nos la ofrece, con su peculiar y expresiva radicalidad, J. de SENA en su obra antes citada. Un nuevo intento de sistematización lo encontramos en el libro mencionado de E.M. de MELO E CASTRO: *As vanguardas na poesia portuguesa*. La revista lisboeta “SEMA” dedica gran parte de su tercer número (Octubre, 1979) a estudiar las “Revistas culturais portuguesas”, de las que ofrece un amplio y clarificador panorama evolutivo. Para la denominada “ruptura de los 60” y sus consecuencias, ver: HATHERLY, A. e MELO E CASTRO, E.M. de: *PO.EX (textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa)*. Moraes Edit. Lisboa 1981.

# **Cuadro cronológico comparativo de los principales “ismos” del s. XX en Europa y Portugal**

<b>EUROPA</b>		<b>PORTUGAL</b>	
	decadentismo, simbolismo,		SIMBOLISMO, decadentismo, tradicionalismo, nacionalismo neogarrettiano, SAUDOSISMO
1906	CUBISMO		
1909	FUTURISMO		“ismos” pessoanos (paúlismo, interseccionismo, sensacionismo...)
1910	EXPRESIONISMO		
1916	DADAISMO	1915	1º MODERNISMO (“Orpheu”)
1924	SURREALISMO		
		1927	2º MODERNISMO (“Presença”)
		1940	NEORREALISMO
1945	NEORREALISMO		
1946	EXISTENCIALISMO LIT. DEL ABSURDO	1947	SURREALISMO/ABJECCIONISMO Existencialismo
1956	“Mirada objetiva” CONCRETISMO y EXPERIMENTALISMO (letrismo y fonologismo, poesía visual,...)	1961	CONCRETISMO y EXPERIMENTALISMO

# **Cuadro esquemático de las principales corrientes de la poesía portuguesa del s. XX.**

1900/ 1915	SIMBOLISMO decadentismo	tradicionalismo nacionalismo neo-garrettiano SAUDOSISMO	
1915/ 1925	1º MODERNISMO ("Orpheu")		
1927/ 1940	2º MODERNISMO ("Presença")		
1940	"Cadernos de Poesia" (1ª serie)	1ª generación NEORREALISTA ("O Novo Cancioneiro")	
1950	"Cadernos de Poesia" (2ª serie)		
	"Távola Redonda"	SURREALISMO ABJECCIONISMO	2ª generación NEORREALIS- TA (Col. "Can- cioneiro Geral")
	"Arvore"		
1955/ 1960	poéticas individuales  tendencias formalistas (neobarroquismo, neoretoricismo, etc.)		
1960/ 1965	concretismo y experimentalismo		
1965/ 1970/			
.....	NEO-ABJECCIONISMO		3ª generación
	Kitsch		neorrealista
			BALADISMO



## EL GRUPO DE "ORPHEU" Y EL SURREALISMO PORTUGUES

Cualquier referencia, general o particular, a la moderna poesía portuguesa, ha llevado y debe llevarnos siempre hasta "Orpheu" como punto de partida. Las características de nuestro trabajo nos obligan a limitar nuestra atención al grupo en cuanto tal y a dos de sus figuras: la casi siempre postergada de **Ângelo de Lima**, y la más conocida de **Pessoa**. Hemos de hacer constar, sin embargo, la importancia capital de **Mário de Sá-Carneiro**, tanto por el papel desempeñado dentro del grupo a través de su significativa amistad con **Pessoa**, como por el obsesivo intento de exploración de su YO laberíntico, que lo aproximan con frecuencia a las experiencias creadoras del sueño y la locura, antes de conducirlo al voluntario encuentro con una muerte definitivamente liberadora. Por lo que se refiere a **Almada Negreiros**, destaquemos su vigilante curiosidad por todo lo que de innovador fue apareciendo en el horizonte literario y artístico a lo largo de su dilatada existencia, su capacidad para asimilar e integrar corrientes e influencias nuevas, y una agresividad inicial muy marinettiana cuyas manifestaciones externas —el apóstrofe, la invectiva, el insulto personal— logran a veces ocultar la inconsistencia esencial de un pensamiento confuso.

Hemos visto cómo "Orpheu", si por una parte prolongaba algunas de las características más profundas de las corrientes decadentista-simbolista y tradicionalista-saudosista, por otra se alineaba con las distintas corrientes de vanguardia europeas en la reacción violenta contra aquellas y en el intento de creación de una estética y un arte nuevos. Si el surrealismo bretoniano hundía sus raíces en algunos de los simbolistas vivos y en sus grandes maestros de la segunda mitad del XIX y estaba al final de la trayectoria recorrida por las vanguardias cubista, futurista, expresionista y dadaísta, podríamos decir que "Orpheu", por su significación y situación históricas dentro de la literatura y el arte portugueses y por algunas de sus aportaciones concretas, desempeñó el papel histórico del Surrealismo —o de un "primer surrealismo", si se prefiere— en Portugal y **Pessoa** el de un **Breton** sin iglesia, discípulos ni dogmas, papel que **Pessoa**, por cierto, explícitamente negó:

*"Nunca me propus ser Mestre ou Chefe —Mestre, porque não sei ensinar, nem sei se teria que ensinar; Chefe, porque nem sei estrelar ovos"*<sup>14</sup>.

Si consideramos algunas de las características externas de la praxis colectiva de "Orpheu", no nos será difícil encontrar determinados puntos de contacto, actitudes paralelas, con el surrealismo portugués:

- a) El evidente espíritu cosmopolita de ambos, su consciente rebelión contra el provincianismo, por los dos denunciado —y nunca desmentido— como una de las "miserias" tradicionales de la literatura portuguesa, denuncia presente, sobre todo, en **Pessoa** y **Cesariny** (tópico éste que, por extendido, acabaría por dar a la crítica y la literatura portuguesas, un característico tono marcadamente "jeremíaco").
- b) La orientación —frustrada en ambos casos también— hacia las actividades de grupo,

(14) **PESSOA, F.**: *Páginas de Doutrina Estética*. Selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Ed. Inquérito, Lisboa, s.f. (2ª ed.), p. 194 (citaremos en adelante por PDE siempre que nos refiramos a este libro y edición).

colectivas, donde una amistad fundada en la afinidad ético-estética funcionara como posible fuente creadora.

- c) El escándalo, una forma de “poesía en la calle” que busca “épater” al “lepidóptero burgués” y trastornar, a partir de la extrañeza inicial, sus presupuestos culturales.
- d) Un común espíritu de “blague”, de mixtificación y de juego, una simultánea labor de mitificación y desmitificación —como quería **Lautréamont**— que elimine o reduzca la creciente mercantilización del arte y la consiguiente “prostitución” del artista (una de las íntimas incoherencias de la endeble teorización vanguardista desmontada con mayor o menor piedad por críticos como **Goldmann**, **Barthes**, **Sanguinetti** o **J. de Sena**).

A un nivel más profundo, “**Orpheu**” prologa o anticipa el surrealismo:

- a) En el esencial descubrimiento del YO, de la conciencia en su realidad más profunda: la subconsciencia; una “conciencia profunda” que en “**Orpheu**”, más que ser explorada sistemáticamente —como harían los surrealistas— tenderá a una dispersión interna (**Sá-Carneiro**) o externa (**Pessoa**).
- b) En la importancia transcendental dada a la poesía como medio de conocimiento y como realidad creadora en sí misma de mitos a través de la imaginación, preocupación nunca abandonada desde los prerrománticos alemanes y franceses:

*“A importância única da geração de “Orpheu” reside nessa aceitação sem limites da seriedade da poesia, ou, se se prefere, da poesia como realidade absoluta. (...) Assumir a verdade da mitologia, dar à imaginação aquele lugar no mundo que ela ocupa no sonho ia exigir o esforço da mesma imaginação de Homero a André Breton. Na expressão mítica a poesia vive uma existência plena: a palavra poética é reconhecida como encantatória, mágica, actuante”*<sup>15</sup>.

- c) En la revolución de la palabra, la creación de un lenguaje nuevo capaz de reproducir y transmitir la nueva realidad entrevista y creador, a su vez, de realidad, es decir, de “poesía”:

*“Para serem fiéis à nova experiência, as palavras habituais da tribo pareceram -lhes mesquinhas e a sintaxe secular revelou-se-lhes demasiado estática para suportar a alma incoerente, múltipla e tumultuosa nascida de uma tal visão”*<sup>16</sup>.

*“A linguagem poética perderá... o carácter de dado até pretender ser ela mesma um universo original, testemunho palpável e glorioso da Realidade como invenção do poeta. (...) A essa luz, a “blague” de Manicure é mais do que pura “blague” e os gritos da Ode Marítima outra coisa que simples onomatopeia. Representam com toda a consciência a tentativa de forçar a linguagem a ultrapassar os seus recursos “naturais” de significação para a converter em coisa significativa de uma matéria e matéria por sua vez de uma nova significação”*<sup>17</sup>.

De haber conocido **Breton** la obra y la extraordinaria personalidad del portugués

(15) LOURENCO, E.: “**Orpheu**”ou a Poesia como Realidade”, en *Tempo e Poesia*, pp. 57-58.

(16) *Ibid.*, p. 52.

(17) *Ibid.*, p. 65.

**Angelo de Lima** (1872-1921), sin duda alguna éste hubiera pasado a figurar en la nómina de los maestros y modelos reconocidos por el Gran Definidor.

Recluído en el manicomio de Rilhafoles, tras una vida orientada y doblemente frustada hacia los estudios de Bellas Artes y la carrera militar, **Ângelo de Lima** se nos presenta como uno de los más esclarecedores ejemplos de creación *desde* la locura (y no desde la simple simulación intentada por Breton y Eluard y teorizada por Dalí<sup>18</sup>), locura en la que progresivamente va sumiéndose por un camino cuyos pasos podemos hoy seguir gracias a la publicación de sus poesías completas realizada por **Fernando Guimarães** en 1971<sup>19</sup>.

Educado en la estética romántica, en su fase de decadencia y amaneramiento formal ("ultrarromanticismo"), los primeros poemas de **Ângelo de Lima** reflejan ese romanticismo de escuela en sus vertientes doctrinales, sentimental e histórico-folklorista (véanse, p. e., sus poemas "Dizem os sábios que já nada ignoram", "A meu pai - No Santo Dia dos Finados" o "Inês do Castro"). Lentamente, su rechazo de la realidad lo lleva a un primer intento de evasión mediante la reclusión en el mundo de los sueños, de un último Sueño al que se entrega como suprema instancia salvadora:

*Sonho suave e bom que me envolveste  
Não me deixes sôzinho sobre a terra (.)  
Se vais, contigo esta minha alma encerra,  
Leva-a contigo a Deus d'onde vieste.*

*Como do céu minha alma assim mereceste  
Que por ti d'ele um sonho se descerra  
Ai com que frenesi que a ti se aferra,  
Sonho, a ti sonho, esta alma a que desceste.*

*Sonhos que em vossas asas me tomais  
Em meio do caudal em que derivo  
E em vir a mim dos cutros me estremeais.*

*Sonho, ó último sonho de que vivo (,)  
Ai não me deixes tu (,) como os demais  
Retém-no em meu seio -ó meu senhor!- cativo<sup>20</sup>.*

(18) Como sabemos, Dalí llegó a hacer de la reproducción de estados mentales próximos a la paranoia con fines de creación artística un método -la "paranoia crítica"- y Eluard y Breton, que habían elaborado así los textos de *L'Immaculé Conception*, llegaron a afirmar que "...el ensayo de simulación de enfermedades reemplazará ventajosamente a la balada, el soneto, la epopeya, el poema sin pies ni cabeza y otros géneros caducos" (Cit. por Y. DUPLESSIS: *El surrealismo*. Ed. Oikos-Tau, Barcelona 1972, p. 37). Para el paranoico, la realidad está preñada de señales ocultas dispuestas para afectar de una manera u otra su propia subjetividad, y su máxima preocupación consistirá en descubrir esas señales: concepción de la realidad y actividad de "desciframiento" que inmediatamente nos recuerdan el concepto de poesía y de la función desveladora del poeta que los surrealistas heredan directamente de los simbolistas y que se relaciona también con el mundo del esoterismo y las ciencias ocultas (recuérdese a este respecto la identidad que Mallarmé había establecido entre poesía y religión esotérica en cuanto ambas suponen una penosa iniciación previa a la revelación de la belleza o de la verdad reservada a unos pocos elegidos).

(19) LIMA, Ângelo de: *Poesias Completas*. Org., prefácio e notas de Fernando Guimarães. Ed. Inova, Porto 1971.

(20) Ibid., p. 45.

La transición final a la locura, la inmersión del “pensamiento galopante” en el “abismo” de esa “noche oscura y fría”, inexplorada, en busca de “la paz y del olvido”, es sorprendida por el poeta en el extraordinario soneto que durante años fue prácticamente su único poema divulgado y conocido:

*Pára-me de repente o Pensamento...  
—Como se de repente sofrado  
Na Douda Correria... em que, levado...  
—Anda em Busca... da Paz... do Esquecimento (. )  
—Pára Surpreso... Escrutador... Atento  
Como pára... um Cavalo Alucinado  
Ante um Abismo... ante seus pés rasgado...  
—Pára... e Fica... e Demora-se um Momento...  
Vem trazido na Douda Correria  
Pára à beira do Abismo e se demora  
E Mergulha na Noute, Escura e Fria  
Um Olhar d'Aço, que na Noute explora...  
—Mas a Espora da dor seu flanco estria...  
—E Ele Galga... e Prossegue... sob a Espora! <sup>21</sup>.*

Instalado ya en la locura, su poesía atraviesa algunas fases de un simbolismo mitologizante, en ocasiones próximo al interseccionismo pessoano —“Cantico Semi-Rami”, p.e.—, hasta desembocar en el fragmentado discurso delirante de poemas como “Edd’Ora Addio... —Mia Soave!...”, que dedica “aos meus Amigos d’Orpheu”:

*—Mia Soave... —Ave?!... —Almeia?!...  
—Mariposa Azual... —Transe!...  
Que d’Alado Lidar, Canse...  
—Dorta em Paz... —Transpasse Ideia!...  
—Do Ocaso pela Epopeia...  
Dorto... Stringe... o Corpo Elance...  
Vai À Campa... —Il C’or descanse...  
—Mia Soave... —Ave!... —Almeia!...  
—Não doi Por Ti Meu Peito...  
—Não Choro no Orar Cicio...  
—Em Profano... —Edd’ora... Eleito!...  
—Balsame —a Campa— o Rocío  
Que Cai sobre o Ultimo Leito!...  
—Mi ‘Soave!... Edd’ora Addio!... <sup>22</sup>.*

Los hombres de “Orpheu” —revista en la que publicó algunas de sus poesías— siempre reconocieron a Ângelo de Lima como uno de los suyos. Al publicarse en la revista de

(21) Ibid., p. 47.

(22) Ibid., p. 81.

Almada “Sudoeste” (núm. 3, Nov. 1935) el soneto “Pára-me de repente o Pensamento...”, apareció acompañado de una nota de Pessoa:

*“De Ângelo de Lima... decidimos publicar aquele extraordinário soneto –dos maiores da língua portuguesa– em que o poeta descreve a sua entrada na loucura em que longos anos viveu e em que morreu. (...) Publicando-o, não deixamos de, saudosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso”*<sup>23</sup>.

Y Sá-Carneiro, en carta a Pessoa, reivindica para sí también la locura de Lima: .

*“Eu estou doido. Agora é que já não há dúvidas. Se lhe disser o contrário numa carta próxima e se lhe falar como dantes –você não acredite: o Sá-Carneiro está doido. Doidice que pode passear nas ruas –claro. Mas doidice. Assim o Ângelo de Lima”*<sup>24</sup>

Con la diferencia de que es el Sá-Carneiro “cuerdo” quien nos habla del otro Sá-Carneiro, duplicidad incompatible dolorosamente sentida que lo llevaría al suicidio.

Fernando Guimarães, en el denso prólogo y en las notas que acompañan su edición de las “Poesías...” de A. de Lima, ha destacado y analizado en profundidad los dos polos en torno a los cuales se desarrollan y giran los poemas de Â. de Lima, y que lo convierten en un auténtico surrealista “avant la lettre”: La LOCURA y el nuevo LENGUAJE que intenta traducirla.

La locura se nos presenta como vía nueva y fecunda de conocimiento, “camino capaz de conducir (al hombre) a una sabiduría interior”, “descubrimiento del Logos por la vía del ilogismo” y “verdadera forma de comunicación y no de alienación”, en palabras del propio Guimarães<sup>25</sup>.

Ahora bien, traducir en imágenes y con palabras el mundo interior de la locura, como ocurre también en el caso de otras experiencias “interiores” como la de los sueños o la experiencia mística, implica el abandono del lenguaje cotidiano por otro cuya coherencia responde a una estructura interna mental y que se manifiesta externamente, según F. Guimarães, en tres tipos de “desvíos” característicos:

- 1) Abuso de los raros vocablos cuyo uso habían generalizado parnasianos y simbolistas.
- 2) Empleo de *términos anómalos* o “palavras cerceadas, graças a um desaparecimento inusitado de fonemas..., ou... palavras –melhor: significantes– que criam associações a partir de certos átomos mais ou menos semantizados...”.
- 3) Desvío en el *plano sintáctico* que “...provém do recurso a suspensões e elipses ou, mesmo, de uma falta de nexos periodal”<sup>26</sup>.

A lo que habría que añadir el empleo generalizado pero selectivo de las mayúsculas, sobre cuyo uso y significación afirmaba el propio poeta que “... todas as palavras que escrevia assim, era por virtude de adquirirem para ele no momento em que lhe saltavam do

(23) En F. PESSOA: PDE, pp. 211-212.

(24) En A. de LIMA: Op. cit., p. 16.

(25) Ibid., pp. 14-15.

(26) Ibid., pp. 20-21.

bico da pena, um sentido, uma significação superior, mais intensa e mais alta, no seu máximo valor expressional”<sup>27</sup>.

Un lenguaje así concebido y estructurado adquiere un evidente papel subversivo dado que, como señala atinadamente **Guimarães**, “... compromete o sempre tão desejado acordo que existiria entre a natureza, a sociedade e a cultura”<sup>28</sup>. La sustitución del lenguaje cotidiano supone también la sustitución por un discurso eminentemente analógico del discurso lógico que caracteriza al pensamiento racionalista, fundamento del orden burgués para **Breton** y los surrealistas y cuya subversión y destrucción están en la base de sus postulados éticos y estéticos.

**Fernando Pessoa** (1888-1935) es, como él mismo decía en uno de sus frecuentes autoanálisis, “toda una literatura” y, como tal, ha sido objeto ya de “toda una literatura crítica”<sup>29</sup> a la cual nos remitimos. Estudiante aprovechado en Durban (Sudáfrica) y empleado comercial en Lisboa; autor de poesía en inglés y francés; traductor, entre otros, de los más significativos poemas de **Poe**; autor esencialmente “dramático” y de personalidad “histérico-neurasténica”, solitario y misógino, loco genial, sincero y mixtificador, creador de una galería de “pessoas” (“personas”, máscaras: heterónimos entre los que sobresale

(27) *Ibid.*, p. 147, nota a pie de página.

(28) *Ibid.*, p. 15.

(29) Para la bibliografía activa de Pessoa, ver: *Obra Poética*. Org., introd. e notas de Maria Aliete Galhoz. Companhia José Aguilar Editôra, Rio de Janeiro 1969 (3ª ed.), (habría que añadir, entre otros, la edición posterior de las *Obras em Prosa*. Org. introd. e notas de Cleonice Berardine-lli. Companhia José Aguilar Editôra, Rio de Janeiro 1974; la edición a cargo de D. Mourão-Ferreira de las *Cartas de Amor*. Ed. Atica, Lisboa 1979 y la espléndida antología, también preparada por Mourão-Ferreira: *O Rosto e as Máscaras*. Ed. Atica, Lisboa 1976. Para mayor y más actualizada información, consultar el excelente número monográfico dedicado a Pessoa por la revista *Poesia*, núm. 7/8, Madrid 1980. De la abundantísima bibliografía sobre Pessoa, destaquemos estudios ya clásicos como los de J.G. SIMÕES: *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Liv. Bertrand, Lisboa 1973 (3ª ed.); E. FREITAS DA COSTA: *F.P.-Notas a uma Biografia Romanceada*. Ed. Guimarães, Lisboa 1951; J.G. SIMÕES: *Heteropsicografia de F.P.* Ed. Inova, Porto 1973; A. QUADROS: *F.P. A Obra e o Homem*. Ed. Arcádia, Lisboa s.f.; J. do PRADO COELHO: *Unidade e Diversidade de Fernando Pessoa*. Ed. Verbo, Lisboa 1969 (3ª ed.); M. SACRAMENTO: *Fernando Pessoa, Poeta da Hora Absurda*. Ed. Contraponto, Lisboa 1949; A. CASAIS MONTEIRO: *Estudos sobre a poesia de F.P.* Ed. Agir, Rio de Janeiro 1958; A. PINA COELHO: *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de F.P.* 2 vols. Ed. Verbo, Lisboa 1971; G.R. LIND: *Teoria Poética de F.P.* Ed. Inova, Porto 1970; E. LOURENCO: *Pessoa Revisitado*. Ed. Inova, Porto 1973; M. da Glória PADRÃO: *A Metáfora em F.P.* Ed. Inova, Porto 1973; J.A. SEABRA: *F.P. ou o Poetodrama*. Ed. Perspectiva, Sao Paulo 1974; J. PALMA-FERREIRA: “Esboço de uma Leitura da Ode Marítima”, en *Pretérito Imperfeito*. Estúdios Cor, Lisboa 1974, pp. 75-101; O. PAZ: “El desconocido de sí mismo:”, en *Cuadrivio*. J. Mortiz, México D.F. 1965, pp. 131-163; R. JAKOBSON: “Los oximoros dialécticos de F.P.”, en *Ensayos de Poética*. Ed. F.C.E., Madrid 1977, pp. 235-260. Y, entre los más recientes: núms. 1 y 2 de la revista italiana *Quaderni Portoghesi*. Giardini Editori, Pisa 1977 y 1978 respectivamente, ambos números dedicados a Pessoa; *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Brasília Ed., Porto 1979; revista *Persona*, I. Centro de Estudos Pessoaanos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto Nov. 1977; A. CRESPO: “El paganismo de F.P. (para una interpretación de los heterónimos)”, en *Hora de Poesía*, núms. 4/5, Barcelona s.f. (1979), pp. 140-156.

el propio **Fernando Nogueira Pessoa**), “drama em gente” (uno, múltiple, ninguno), aficionado al ocultismo y la magia, estudioso del esoterismo y de toda suerte de sociedades secretas y religiones iniciáticas, escritor (polemista, poeta, filósofo, crítico, narrador, dramaturgo), “indisciplinador de almas” (como lo llamó **J. de Sena**), padre de vanguardismos efímeros o simplemente proyectados, una de las cuatro o cinco figuras, en fin, para **Jakobson**, más importantes de la poesía y la cultura contemporáneas.

Desde el punto de vista que aquí nos interesa, el de las relaciones de **Pessoa** con el surrealismo y, en particular, con el surrealismo portugués, esas relaciones han sido expuestas de manera explícita, sobre todo, por **J. Gaspar Simões**<sup>30</sup>, y, más recientemente, por **Antonio Tabucchi** en el prólogo a su antología del surrealismo poético portugués<sup>31</sup> y por alguna de las ponencias del “I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos”, en especial por la de **J.B. Martinho** sobre la influencia de **Pessoa** en las generaciones poéticas portuguesas del 50<sup>32</sup>.

Para **Tabucchi**, **Pessoa** sería surrealista:

- a) En la **HETERONIMIA**, entendida ésta como el fraccionamiento “...della personalità nella prospettiva culturale di un cubismo-futurismo-intersezionismo (cubismo applicato senza nessuna teorizzazione cubista e forse inconsapevolmente, ma giustificato solo in base ad un “aistanomai” personale)” sin olvidar “... il simultaneismo e Delaunay, che sul l’“intersezionismo” di Pessoa deve avere avuto un’influenza notevole”.
- b) En la **FENOMENOLOGIA**: “Quello che c’è di “più surrealista” nella prospettiva fenomenologia di Pessoa, è un atteggiamento di estraneità e insieme di rifiuto per una realtà fenomenica sicura e certa. (...) Ambiguamente la realtà è doppia e nessuna, e il nostro mondo un misterioso palco di confusione”.
- c) Finalmente, el **OCULTISMO**, con el que **Tabucchi** relaciona también directamente el **AUTOMATISMO** cuando dice: “Medium di un “Maestro” sconosciuto che lo iniziava con l’invio di incomprensibili messaggi, scrivente automatico sotto il potere di forze misteriose (faccio notare questo particolare importantissimo, della scrittura automatica), veggente e visionario, Pessoa si avventurava, all’insegna della

(30) Dice **J.G. SIMÕES**: “As concepções de André Breton, que desde 1924, data do seu *Manifeste du Surréalisme*, se tinham espalhado pela Europa e pelo Mundo, haviam sido adivinhadas por Fernando Pessoa, o Fernando Pessoa que escreveu em nome de C. Pacheco o poema *Para Além doutro Oceano* (destinado ao *Orpheu* 3). A escrita automática, o despremeditado azar, a linguagem liberta das peias contextuais, o misticismo infernal, a associação do oculto e do mágico, a revolução da consciência ética, a conciliação dos contrários, a procura do “ponto central” na edificação da mecânica visionária do Mundo, tudo que dizia respeito ao instinto e à noite da alma, à pré-lógica e à imaginação pura...” (*História da Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa 1959; citado en *Petrus: Os Modernistas Portugueses*. C.E.P., Porto s.f., T.V., pp. 111-112).

(31) **TABUCCHI, A.**: *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*. Giulio Einaudi Editore, Torino 1971.

(32) **MARTINHO, F.J.B.**: “A presença de Fernando Pessoa em alguma poesia dos anos 50”, en *Actas...*, pp. 261-278.

cabala, alla ricerca dell'“Além”. (...) ...Pessoa, come i surrealisti, aveva trovato nell'“Oltre” una difesa”<sup>33</sup>.

Por su parte, **Fernando J.B. Martinho**, tras dejar constancia de la influencia de **Sá-Carneiro** en los surrealistas (que quedarían fascinados por el “desorden” y el “exceso” de su poesía y por el aura de malditismo que le conferiría su suicidio, entendido éste como contestación máxima de una realidad que se desprecia), apunta un dato cronológico que creemos significativo: el corpus principal de la obra poética pessoana termina de publicarse en 1946, precisamente el momento en que comienzan a manifestarse abiertamente en Portugal las diferencias entre neorrealistas y surrealistas. Y señala la influencia del verso-librismo de **Caeiro** y **Álvaro de Campos** tanto en los surrealistas como en los neorrealistas (que habían “negado” a Pessoa desde una lectura parcial, exclusiva o fundamentalmente ideológica), para destacar a continuación la presencia de **Álvaro de Campos** en **Mário Cesariny**, autor precisamente en 1946 del *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* (publicado en 1953 “incompleto”) y que significaría para **Ramos Rosa** un intento de “rehabilitación de lo cotidiano”, interpretación rechazada por el autor, para el cual el “*Louvor...*” sería, por el contrario, la expresión de la imposibilidad de esa rehabilitación.

Aceptando la incontestable y explícita presencia de Pessoa en Cesariny y sin olvidar lo mucho que de él hay en lo que hemos considerado características colectivas del grupo de “Orpheu”, trataremos de enumerar las que consideramos relaciones vinculantes de Pessoa con el surrealismo:

- 1) La asunción del “destino” trágico del poeta —en la tradición romántica heredada por los simbolistas— “condenado” a una labor ingrata pero transcendental, por cuanto el objeto de sus afanes, la poesía, es considerada no sólo —y en esto Pessoa es ya, además, surrealista— como vía de conocimiento interior, sino como un camino privilegiado de “ampliación de la conciencia de la humanidad”:

*“Ter uma acção sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão-dever a cumprir arduamente, monásticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística. (...) Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essoutra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer épater. (...) Alguns anos andei viajando a colher maneiras de sentir. Agora, tendo visto tudo e sentido tudo, tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade”*<sup>34</sup>.

- 2) El descubrimiento del subconsciente, anterior según Pessoa en su obra al conocimiento de las teorías freudianas, cuya crítica indica una evidente preocupación por el tema por parte del poeta:

(33) TABUCCHI, A.: Op. cit., pp. 38-41.

(34) PESSOA, F.: P.D.E., pp. 22-24.



*"...a meu ver... o Freudismo é um sistema imperfeito, estreito e utilíssimo. É imperfeito se julgamos que nos vai dar a chave, que nenhum sistema nos pode dar, da complexidade indefinida da alma humana. É estreito se julgamos, por ele, que tudo se reduz a uma coisa só, nem sequer na vida intra-atômica. É utilíssimo porque chamou a atenção dos psicólogos para três elementos importantíssimos na vida da alma, e portanto na interpretação dela: 1º -o subconsciente e a nossa consequente qualidade de animais irracionais; 2º -a sexualidade, cuja importância havia sido, por diversos motivos, diminuída ou desconhecida anteriormente; 3º -o que poderei chamar, em linguagem minha, a translação, ou seja, a conversão de elementos psíquicos (nao só sexuais) em outros, por estorvo ou desvio dos originais, e a possibilidade de se determinar a existência de certas qualidades ou defeitos por meio de efeitos aparentemente irrelacionados com elas ou eles.*

*Já antes de ter lido qualquer coisa de ou sobre Freud, já antes de ouvir falar nele, eu tinha pessoalmente chegado à conclusão marcada (1) e a alguns resultados dos que incluí sob a indicação (3). No capítulo (2) tinha feito menos observações, dando o pouco que sempre me interessou a sexualidade, própria ou alheia"*<sup>35</sup>.

- 3) El automatismo, manifestado tanto en el abandono al fluir automático de la escritura de los heterónimos, como en la experiencia mediúmnica creadora.

Es sobradamente conocida la famosa carta a **Adolfo Casais Monteiro** de 13 de Enero de 1935 o "Carta sobre la génesis de los heterónimos", como suele ser denominada<sup>36</sup>. Creemos necesario, no obstante, reproducir aquí los párrafos más significativos de la misma, que explicitarán adecuadamente este apartado del surrealismo pessoano. Comienza por la explicación de los orígenes psíquicos, profundos:

*"Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Nao sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese (...) Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. (...) ...sou homem -e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia..."*

el origen histórico remoto:

*"Aí por 1912... veio-me à ideia escrever uns poemas de índole paga. Esbocei umas coisas em verso irregular (nao no estilo Alvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis)"*.

el origen histórico y las circunstancias precisas:

*"...foi em 8 de Março de 1914 -acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e*

(35) Ibid., p. 170.

(36) Ibid., pp. 193-206.

*tantos poemas a fio, numa espécie de éxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio também, os seis poemas que constituem a Chuva Oblíqua, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.*

*Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir –instintiva e subconscientemente– uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Alvaro de Campos –a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.*

*(...) Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa”.*

búsqueda de una “evolución” literaria de los heterónimos, concretada en el *Opiário* de Alvaro de Campos, poema destinado a “Orpheu” y en el que Pessoa trataba de resumir las “tendencias latentes” en Campos antes de haber conocido a su maestro Caeiro:

*“Foi dos poemas que tenho escrito o que me deu mais que fazer, pelo duplo poder de despersonalização que tive que desenvolver”.*

para terminar detallando la biografía personal y hasta el horóscopo de cada uno de los heterónimos y, más adelante, las características que rodeaban la actividad creadora de todos ellos desde la voluntad o el impulso incontrolable del propio Pessoa:

*“Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Alvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devancio. (...) Sou eu menos o raciocínio e a afectividade”.*

Habría que distinguir lo que en la poesía heteronímica hay de simulación, de voluntad creadora y de auténtico automatismo subconsciente. Así, aunque ese automatismo parece fuera de dudas en Caeiro, Campos o Soares, no se trataría en ningún caso de aquél “automatismo puro” de que hablaba el primer Manifiesto de Breton, actuando sobre él, en el momento de materializarse como discurso poético, la “inteligencia vigilante” de Pessoa, actuación imprescindible, como reconocerían también Breton, Eluard y Aragon, para que la poesía “automática” surrealista no acabe en la grandilocuente retórica del desbordamiento romántico de la inspiración.

A este respecto, debemos mencionar unas palabras generalmente olvidadas del propio Pessoa cuando, al hablar del “caso mental portugués”, acusa a los artistas portugueses de abandonarse

*“ao sabor da chamada “inspiração”, que não é mais que um impulso complexo do subconsciente que cumpre sempre submeter, por uma aplicação contripeta da vontade, à transmutação alquímica da consciência”*<sup>37</sup>.

4) El interés de Pessoa por el ocultismo, la alta magia, la astrología, las distintas ramas del hermetismo (cábala, rosacruzismo, alquimia), el esoterismo y las religiones iniciáticas. Interés “surrealista” y no religioso: Pessoa no busca en ellas objetivo redentor o soteriológico alguno, sino la posibilidad de una “ampliación del conocimiento”, dado que todas ellas tienen, como ha señalado Helder Macedo<sup>38</sup>, la común característica de su fundamental “naturaleza gnóstica”. Y aquí cabría insertar también, en una dimensión diferente, la importancia del carácter mediúmnico que Pessoa atribuye a algunas de sus composiciones y que Tabucchi mencionaba en su estudio.

5) La locura. Georg Rudolf Lind ha establecido<sup>39</sup> tres etapas en la evolución de la postura de Pessoa frente al fenómeno de la locura:

a) “Miedo a la locura”, consideración tradicional de la locura —sobre todo desde la difusión a mediados del XIX de las tesis lombrosianas— como un estado patológico, anormal. Postura que reflejan los poemas del joven heterónimo Alexander Search, escritos entre 1903 y 1909, y que se vería agravada por la inadaptación de Pessoa a su regreso de Durban a Lisboa.

b) “Locura = fuerza creadora”. Tras la lectura de la *Degeneración* de Max Nordau. Ejemplificada por A. de Campos. El estado ideal sería una mezcla equilibrada de locura y lucidez.

c) Ampliación del “estado típico de locura”, antes considerado como privativo de filósofos y poetas, a todo aquél que “intenta realizar un gran proyecto”: sebastianismo heroico de *Mensagem*.

Prescindiendo de la primera etapa, es evidentemente surrealista la valoración positiva de la locura como fuente de creación, como “realidad superior”, no como una “anormalidad” sino como una normalidad “otra”, más aún: la consideración de la locura como necesario componente de la verdadera normalidad, de la realidad total, de la verdadera poesía.

6) El “humor”. No nos referimos, claro está, al espíritu burlón, “épatant”, de “fies-

(37) Ibid., p. 152.

(38) MACEDO, Helder: “Fernando Pessoa e as ficções do abismo”, en *Actas...*, pp. 295-303. Ver también sobre este aspecto de la personalidad y la obra de Pessoa el prólogo con que A. CRESPO introduce su antología de la obra pessoana *El poeta es un fingidor*. Ed. Espa-Calpe, Madrid 1982.

(39) LIND, G.R.: “Fernando Pessoa e a Loucura”, en *Actas...*, pp. 279-293.

ta actuante" —entre futurista y dadaísta— del Pessoa integrado en "Orpheu" (vimos ya cómo le repugnaba esta inclinación suya inicial), ni al sarcasmo de las invectivas de Álvaro de Campos o de las críticas literarias —tan absolutas como contradictorias— pessoanas, ni, en fin, a la ironía de, p.e., *O banqueiro anarquista* o de la poesía anti-metafísica de Caeiro; queremos señalar, exactamente, una dimensión humorística constante en la(s) vida(s) y obra(s) de Pessoa que se resume en una tensión dialéctica entre los polos opuestos del más riguroso transcendentalismo y la perfecta inutilidad de la obra de arte y del trabajo del artista (lo que constituyó siempre una dimensión importante aunque no original de la praxis surrealista, si bien no se corresponde, evidentemente, con el concepto surrealista del "humor" —humor "negro"— que aún la teoría hegeliana del "humor objetivo" y el concepto de belleza —"necesariamente convulsiva", dirán después los surrealistas— que para Lautréamont se resumía en su más alto grado en la inesperada comunión del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección).

### NEORREALISMO vs. "MODERNISMOS" / SURREALISMO (Y EXISTENCIALISMO) vs. NEORREALISMO

La década de los 30 —más exactamente: del 25 al 35— puede ser perfectamente adjetivada, por lo que a la literatura portuguesa se refiere, de "presencista". Nacidos en los primeros años del siglo, los hombres de "presença" se reúnen en Coimbra hacia 1925 y allí, dos años después, fundan la revista que había de dar nombre al grupo (otros prefieren decir "generación"), también calificado de "segundo Modernismo" por referencia a "Orpheu".

¿Cuál es la situación de las literaturas a las que en todos los sentidos podemos considerar más próximas a "presença"? En Francia, paralelamente al desarrollo del movimiento surrealista (recordemos: Primer Manifiesto, 1924), reinaba en la literatura el espíritu esteticista e individualista de los hombres de la "Nouvelle Revue Française", conocidos también como "la bande à Gide". Y en la vecina España: Ortega (1923, "Revista de Occidente"; 1925, *La deshumanización del arte*); Giménez Caballero y su "Gaceta Literaria" (1927); generación del 27 (1927: tricentenario de Góngora). Precisamente del mencionado libro de Ortega, determinante en muchos sentidos para la generación contemporánea, leemos un ya célebre diagnóstico sobre la situación artística y literaria:

*"Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta y no democrático...*

*(...) Si se analiza el nuevo estilo, se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como*

juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin transcendencia alguna”<sup>40</sup>.

De la N.R.F. y de otras revistas españolas e italianas, les vienen a los presencistas las noticias, la obra y la influencia de Proust, Gide, Dostoyevski, Wilde, D’Annunzio, Nietzsche, Ibsen, Freud y Bergson (estos dos últimos determinantes en la obra de creación y crítica de João Gaspar Simões, uno de los directores de la revista y quien ha señalado explícitamente esas influencias), a las que Régio añadirá las de Apollinaire, Max Jacob o Cocteau, entre otros, desde su especial sensibilidad para detectar algunos de los hitos y de los caminos fundamentales del “espíritu” modernista o vanguardista de la época y que llevará a Régio —además del rescate y difusión del primer Modernismo portugués, “Orpheu”— a ampliar el horizonte artístico de la generación desde la poesía, la novela o la pintura hasta el cine o incluso a algo tan alejado de su espíritu misantrópico como el espectáculo de music-hall.

La aventura de “presença”, cuyo primer número aparece en Coimbra en 1927 dirigido por José Régio, João Gaspar Simões y Branquinho da Fonseca, tiene sus precedentes inmediatos en las revistas “Bysancio” (Coimbra, 1923-24) y “Tríptico” (Coimbra, 1924-1925), y se prolongará, con ligeras variantes (cambio de uno de los directores, Branquinho da Fonseca, por A. Casais Monteiro; cambio de serie, con distinto formato y características: sólo aparecieron dos números de esta segunda serie, los últimos de la revista; intento de continuidad ya mencionado por parte de V. Nemésio al finalizar la primera serie) hasta 1940.

Frente al carácter “citadino” (“urbano”; mejor: lisboeta) y cosmopolita de “Orpheu” y a sus reducidas difusión e influencia, “presença”, que dominará sin discusión, como decíamos al principio, toda una década, se caracterizará siempre por un provincianismo (coimbrano) desde el que intentará, como dice D. Mourão-Ferreira, “apropiarse” de “Orpheu”, “prolongarlo, coordinarlo y explicarlo”. Pero

*“Estar é ser. Estar na província é ser, fatalmente, provinciano. (...) Um provincialismo poético, romanesco, e até mesmo crítico, —caracterizará quase todos os homens da presença (...) Impusera-se o grupo da Renascença Portuguesa por uma rusticidade tradicionalista, filosoficamente enevoadada na cidade do Porto; o Orpheu, por um imperial e megalómano sentido urbanístico, sonhado em Lisboa; e a presença, enfim, iria impor-se por um plácido provincianismo descritivo, porém com asas de europeia inquietação, —colocadas em Coimbra. É na prosa —por natureza mais significativa— que sobretudo se evidencia o provincialismo presencista”<sup>41</sup>.*

Y continúa más adelante

*“... o provincialismo presencista deixa entrever um estrutural sentido das realidades —um realismo involuntario, sem dúvida de melhor têmpera que qualquer realismo de escola. (...) ...provincialismo quase sempre isento de regionalismo, e que marca, tal-*

(40) ORTEGA Y GASSER, J.: *La deshumanización del arte*, en *Obras de J. Ortega y Gasset*. Ed. Espasa-Calpe, Madrid 1932, pp. 894-896.

(41) MOURÃO-FERREIRA, David: *Presença da “presença”*. Pp. 28-29.

vez, um curioso episódio da nossa história literária: a libertação de certa rusticidade que nos peava”<sup>42</sup>.

Ese mismo espíritu provinciano que la aproximará al neorrealismo la separa de “Orpheu”, del surrealismo y de los vanguardismos europeos que quiso introducir y asimilar, y de los cuales afirma Mourão-Ferreira<sup>43</sup> que llegó a copiar algunas de las “actitudes”, pero que nunca consiguió comprender debidamente sus métodos.

José Régio, que había sabido captar y resumir perfectamente los rasgos esenciales del “primer Modernismo” en tres direcciones:

*“-Tendência vincada e confessa para a multiplicidade de personalidade. Tendência para o abandono às forças do subconsciente, e simultaneamente para o domínio da intelectualidade na Arte. Tendência para a transposição, isto é: para a expressão paradoxal das emoções e dos sentimentos”*<sup>44</sup>.

define así el “espíritu” del presencismo:

*O que importa à presença é que quaisquer doutrinas, correntes estéticas, casos, se hajam interiorizado e individualizado no artista-criador: de modo que o artista se exprima ao exprimi-los, e os exprima exprimindo-se. A personalidade do artista-criador nada proíbe a presença senão que se falseie; nada impoe senão que se revele*<sup>45</sup>.

En esa importancia dada a la “autenticidad” de la “obra” en cuanto expresión individual del “artista” vemos, sin duda, el eco fiel del texto orteguiano anteriormente transcrito. Como ampliación y ejemplificación de los puntos esenciales de la estética presencista, veamos algunos pasajes entresacados de los más importantes textos doctrinales de Régio (y, por extensión, de “presença”):

*“Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. (...) ...dois vícios... inferiorizam grande parte da nossa literatura contemporânea, roubando-lhe esse carácter de invenção, criação e descoberta que faz grande a arte moderna. São eles: a falta de originalidade e a falta de sinceridade. (...) Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço”*<sup>46</sup>.

*“Presença quer manter-se alheia a qualquer credo político, religioso, ou moral, aceitando nas suas colunas colaboradores de qualquer credo político, religioso, e moral. (...) Em questões de arte ou pensamento, -presença não reconhece chefes, nem legis-*

(42) Ibid., pp. 40-41.

(43) Ibid., pp. 43-44.

(44) REGIO, J.: *Páginas...*, p. 30.

(45) Cit. por MOURÃO-FERREIRA, D.: *Op. cit.*, pp. 23-24.

(46) REGIO, J.: *Op. cit.*, pp. 17-20.

ladores, nem ditadores. (...) Presença não crê na eficácia das escolas, aceitando-as meramente como factos históricos. Isto... quando o sejam. Recusa-se, pois, a fazer do modernismo escola. Perante quaisquer correntes contemporâneas, —e independentemente das opiniões dos seus colaboradores— mantém-se numa atitude de expectativa, simpatia e liberdade. Tudo o que é vivo lhe interessa vivamente, pertença a que época pertença. A respeito de grupos, -presença propõe à meditação dos seus leitores estas palavras de Jean Cocteau: Il n'y a pas de groupes esthétiques. Il y a des individus contagieux. Mais comme le groupement est une force, il faut former un groupe amical, un groupe individualiste. Presença quereria que todos os seus colaboradores fossem igualmente contagiosos e igualmente não-contagiados”<sup>47</sup>.

“A finalidade da arte é apenas produzir-nos esta emoção tão particular, tão misteriosa, e talvez tão complexa: a emoção estética. (...) Raul Brandão e Aquilino Ribeiro são Artistas pelo desinteresse da sua Arte (...) A Via Sinuosa, as Terras do Demo, ou essa bela página de “A pele do bombo”, não abdicam da sua finalidade artística em favor de qualquer fé política, de qualquer preocupação de partido, de qualquer doutrinação religiosa, de qualquer ambição nacionalista, de qualquer constrangimento social. (...) ...as preocupações, os interesses, as investigações de ordem política, religiosa, moral, ou social, entram na obra de arte... simplesmente como excitantes, como agentes, como motivos, como pretextos mais ou menos conscientemente considerados pretextos. A finalidade da Obra será, consciente ou inconscientemente, a finalidade estética. (...) Geralmente, os grandes artistas não se interessam senão pela revelação artística da sua individualidade. Realizar a sua Arte é a sua única (ou, pelo menos, dominante) finalidade”<sup>48</sup>.

Finalmente, refiriéndose a la “reducción de la ética a la estética” que Régio ve y, obviamente, aprecia en António Botto, dice:

“... esteta não é só o que sente a beleza das linhas, das formas, das cores, dos sons, dos ritmos o que goza a “beleza sensível”. Esteta é também o que sente a beleza duma ideia ou dum sentimento... sob o ponto de vista estético: interessando-se pela beleza que sente nessa ideia ou nesse sentimento; e desinteressando-se da sua utilidade, da sua verdade, da sua excelência moral ou social, etc.; gozando, pois, outra beleza, também sensível mas a outros sentidos. (...) Por ser viva e pura a sua arte é profundamente humana e altivamente superior a certa concepção político-social-moral da humanidade na Arte”<sup>49</sup>.

Bastarán, creemos, los textos presentados para dar una idea suficientemente clara tanto de las características particulares de la estética presencista, como de su vinculación a las corrientes vanguardistas contemporáneas europeas a las que Ortega había calificado de “deshumanizadas” y que serían el eje de una dura polémica levantada, en el extremo opues-

(47) Ibid., pp. 264-265.

(48) Ibid., pp. 46 y ss.

(49) Ibid., pp. 74-79.

to, desde los presupuestos estéticos del llamado “arte comprometido”, y cuyos ecos de agresividad y reduccionismo crítico no parecen haberse apagado todavía del todo <sup>50</sup>.

La especial gravedad de las circunstancias históricas habían “hecho ya muy difícil la vida de “presença”, considerada por los organismos oficiales publicación desafecta al “Estado Novo” y demasiado poco comprometida en la lucha contra la dictadura, excesivamente intelectual y elitista para la oposición radical”, para la cual resultaba intolerable y culpable por omisión esa pretendida marginación de la historia y “...el estéril esteticismo de la revista, su sentido privativo de la belleza, su insolidaridad humana y un cierto dogmatismo literario...” <sup>51</sup>

Para situar convenientemente los antecedentes y la evolución histórico-cultural del movimiento neorrealista, fijemos previamente algunos datos cronológicamente ordenados:

1921 Creación del PCP. Aparece la revista “Seara Nova”

1926 Golpe de Estado: dictadura militar

1928 Salazar, Ministro de Finanzas

1929 “Crack” de la bolsa de Nueva York: optimismo revolucionario ante la “vulnerabilidad” del sistema capitalista y la aparente confirmación de las profecías marxistas sobre sus crisis periódicas progresivas y su superación final.

1930 Aparece en Porto la revista “Pensamento”, titulada “Orgão do Instituto de Cultura Socialista”, que continuará la labor del diario “A Batalha” (1919-1926: destruido por bandas fascistas) y preludia la de las múltiples revistas de orientación socialista que la siguieron

1932 Salazar, Presidente del Consejo

1933 Institucionalización jurídica del “Estado Novo”

1934 Unión de la SFIO (PSF) con el PCF para una acción común, siguiendo las tesis frentepopulistas de la III Internacional, y que conducirían a las victorias electorales en Francia y España. En Portugal, proliferación de revistas predominantemente doctrinales y polémicas: “Gleba” (Lisboa), “Outro Ritmo” (Porto), “Agora” (Coimbra), “Gládio” (Lisboa), “O Diabo” (Lisboa), “Sol Nascente” (1937, Porto).

1935 Muere Pessoa

1936 Guerra de España

1939 II Guerra Mundial

El “movimiento” neorrealista (otros, como hace **Fernando Guimarães** parafraseando a **Casais Monteiro**, prefieren hablar de un cierto “espíritu”) surgiría como fruto de la conciencia histórica de una época de angustia determinada por hechos como:

a) La crisis económica capitalista.

(50) Obsérvese, p.e., el tono apologético e imprecatorio de algunas páginas del, por lo demás, excelente estudio de E. LISBOA: *O segundo modernismo em Portugal*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1977 (9ª ed.), tono que mantiene en *Poesia portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*.

(51) VAZQUEZ CUESTA, Pilar: *Poesía portuguesa actual*. Editora Nacional, Madrid 1976; pp. 23-24.



- b) La condenación del “izquierdismo” por Lenin.
- c) Deterioro progresivo de la II Internacional; asalto al poder del fascismo italiano (1922) y el nazismo alemán (1933).
- d) Publicación de la Encíclica “Quadragesimo Anno” (1931), vía de acceso a experiencias clerical-corporativistas.
- e) Institucionalización del “Estado Novo”, con la Constitución del 33.
- f) “New Deal” rooseveltiano.
- g) I Congreso de los Escritores Soviéticos (1934) donde Jdanov pronuncia su célebre discurso sobre el “realismo socialista”.
- h) Guerra civil española.
- i) Depuraciones stalinistas (1936).
- j) Creación del eje Roma-Berlín-Tokio (1937) y comienzo (1939) de la II Guerra Mundial.

En el marco histórico cuyos vértices hemos apuntado, situemos ahora las primeras producciones neorrealistas:

- 1939 *Gaibéus*, de Alvas Redol
- 1940 *Rosa dos Ventos*, de Manuel da Fonseca
- 1941 *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes
- 1941/
- 1944 Aparecen los diez volúmenes del “Novo Cancioneiro” en Coimbra, distribuidos como sigue:
  - 1. *Terra*, de Fernando Namora
  - 2. *Poemas*, de Mário Dionísio
  - 3. *Sol de Agosto*, de J.J. Cochofel
  - 1941 4. *Aviso à Navegação*, de J. Namorado
  - 5. *Os Poemas de Alvaro Feijó*
  - 6. *Planície*, de Manuel da Fonseca
  - 7. *Turismo*, de Carlos de Oliveira
  - 1942 8. *Passagem de Nível*, de Sidónio Muralha
  - 9. *Ilha de Nome Santo*, de F.J. Tenreiro
  - 1943 Serie hermana de la anterior “Novos Prosadores”, iniciada con los vols. *Fogo na Noite Escura*, de Fernando Namora y *Casa na Duna*, de C. de Oliveira.
  - 1944 10. Voz que Escuta (post.) de P. Gomas dos Santos

Vemos, pues, junto a unas circunstancias históricas determinantes, cuando menos, de una especial urgencia y de una agresividad polarizadora, algunas fases de la evolución literaria que, analizadas comparativamente, creemos significativas:

1) *Década de 20-30*. En Portugal, últimas manifestaciones del primer Modernismo (“Orpheu”) y aparición del segundo (“presença”). En España, post-modernismo, tenden-

cias post-ultraístas y vanguardistas ("La Gaceta Literaria") y esteticistas-intelectualistas (ortguismo), exposiciones y revistas vanguardistas catalanas, vanguardismo gallego (Manoel Antonio, revistas "Alfar" y "Ronsel"), poesía "pura" (juanramonismo), neo-gongorismo (generación del 27). En Francia, esteticismo-intelectualismo de la N.R.F.; períodos de formación e investigación y de desarrollo de la primera fase de la discusión política en el seno del movimiento surrealista.

2) *Del 30 al 35*. En Portugal, predominio de la estética presencista; primeros enfrentamientos y primeras acusaciones desde "Pensamento". En Francia, ruptura surrealistas/PCF y, dentro del grupo surrealista, expulsiones por excesiva "autocomplacencia artística" y por individualismo e insolidaridad. En España, etapa predominantemente surrealista.

3) *Del 35 al 40*. En Portugal, período polémico anti-presencista; etapa revisteril del neorrealismo; fin de "presença". En España, antipurismo poético (Neruda: "Caballo Verde para la Poesía"), polarización de tendencias, poesía de guerra. En Francia, radicalización y politización crecientes del grupo surrealista.

4) *Del 40 al 50*. En Francia, (a) exilio del surrealismo, literatura de resistencia y realismo socialista, (b) regreso de los surrealistas, neorrealismo y existencialismo. En España, literatura nacionalista, lenta reacción humanitarista y aparición de corrientes neovanguardistas de filiación más o menos surrealista ("postismo", "Dau al Set", grupo aragonés). En Portugal, neorrealismo (incluyendo la colaboración de los futuros surrealistas); aparición, al final de la década, del surrealismo y existencialismo.

Desde el punto de vista de la praxis literaria, los neorrealistas portugueses asimilaron influencias de diversa procedencia pero todas ellas asentadas en parecidos presupuestos ideológicos y estéticos, más o menos próximos, por lo demás, a las tesis del realismo socialista. Así, los autores más destacados del realismo brasileño: Jorge Amado, Lins do Rego, Erico Veríssimo o Graciliano Ramos y, algo más tarde y a otros niveles, Guimarães Rosa; autores del realismo socialista soviético, como Ehrenburg o Gladkov, cuya novela "Cemento" difundieron las ediciones españolas de Cenit; franceses como Aragon y Éluard; autores del realismo crítico americano como Sinclair Lewis, John dos Passos o Steinbeck; antifascistas italianos —Moravia, Silone— y antinazis alemanes —Anna Seghers, Brecht.

Por lo que a su formación filosófica, política y estética se refiere, destaquemos:

- a) Traducciones de Marx, Engels y Lenin.
- b) Los *Principes Elementaires de Philosophie* de Politzer.
- c) *La conscience mystifiée*, de Gutermann y Lefebvre.
- d) *La crise du progrès*, de Friedmann (parafraseándola, Luis Vieira atacará en "Sol Nascente" a la "intelligentzia que, perante o fracasso do Capitalismo industrial em resolver os problemas básicos da Humanidade, se refugia no irracionalismo, no subjetivismo, na fenomenologia, no bergsonismo, etc." <sup>52</sup>).
- e) *El arte y la vida social*, de Plejánov, que situaría el eje de la discusión estética en torno a la oposición "arte útil"/ "arte inútil" (o "arte por el arte"). La inutili-

(52) Cit. por A. PINHEIRO TORRES en *O Movimento Neo-realista...*, p. 41.

dad o gratuidad del arte había sido ya teorizada en 1835 por Théophile Gautier en el célebre prólogo a su novela *Mademoiselle de Maupin*, donde se afirma que el arte ha de ser esencialmente inútil y que su única utilidad, en todo caso, debe ser la de proporcionar un goce estético <sup>53</sup>. De Gautier partirá esencialmente Plejánov para afirmar en el citado libro (que recoge una conferencia dada en 1912 en Lieja y París) que el arte es siempre expresión de algo, es algo esencialmente ideológico, vinculado (afirmativa o negativamente) a una determinada sociedad y cuyo fin es siempre el de comunicar algo, siendo tanto más elevado ese arte cuanto más elevado sea aquello que pretende expresar (midiéndose esa elevación por el grado de identificación —artísticamente realizada— del artista con los sentimientos e intereses de las clases revolucionarias) <sup>54</sup>.

El neorrealismo tratará, en primer lugar, de ofrecer una alternativa al socialismo utópico proudhoniano de la generación de 1870, cuyo "...Socialismo burguês dissolvía-se e dissolveu-se num vago humanitarismo cristão, numa "generosidade fidalga", de acordo com a feliz expressão de Fernando Piteira Santos" <sup>55</sup>. Esa alternativa sería la del

*"...Socialismo marxista-leninista que bem cedo aparece sob a designação eufemística de Novo Humanismo ou Neo-Humanismo. A própria designação Neo-Realismo surge como outro disfarce eufemístico para designar o Realismo Socialista, ou melhor: todo aquele Realismo cujo ideário pressupunha como filosofia básica o materialismo dialéctico, pelo que se superava, por sua vez, o Realismo Burguês, o Naturalismo ou o Realismo-Naturalismo do século XIX e princípios do século XX, cujo positivismo, à Comte, também se procurava transcende"* <sup>56</sup>.

Es decir, hay también un rechazo de ese segundo eslabón intermedio de la tradición realista portuguesa que arranca de la generación de 1870 y que es el realismo-naturalismo pre-neorrealista:

*"É possível, pois, falar de um individualismo (anti-socialismo?) do romance realista-naturalista pré-neorealista, mesmo quando ele se preocupa com os problemas básicos (infra-estruturais) da sociedade portuguesa, propósito que nunca caberá dentro de qualquer preocupação ou projecto modernista"* <sup>57</sup>.

(53) Dice Théophile Gautier: "Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. (...) Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature.- L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. (...) Moi,... je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire, -et j'aime mieux les choses et les gens en raison inverse des services qu'ils me rendent. (...) Je renoncerais très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen pour voir un tableau authentique de Raphaël, ou une belle femme nue (...) car la jouissance me paraît le but de la vie, et la seule chose utile au monde" (*Mademoiselle de Maupin*. Texte présenté et annoté par Michel Crouzet. Ed. Gallimard, Paris 1973. Préface, pp. 53-55).

(54) PLEJANOV, J.: *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*. Ed. Akal, Madrid 1975; hay también edición castellana de *Arte y vida social* en Ed. Fontamara, Barcelona 1974.

(55) PINHEIRO TORRES, A.: Op. cit., p. 26.

(56) Ibid., p. 61. Vid. también la obra citada de Nelly NOVAES COELHO: *Escritores Portugueses*.

(57) PINHEIRO TORRES, A.: Op. cit., p. 32.

Advirtamos este esbozo de “jerarquización” estética y literaria, y no olvidemos que algo después, también los surrealistas, como veremos, hicieron lo propio, con lo que se obtendría un curioso cuadro comparativo de afinidades o “escalas jerárquicas” valorativas:

NEORREALISMO		SURREALISMO
Neorrealismo	1	Surrealismo
Realismo-naturalismo pre-neorrealistas	2	“Arte por el arte” (modernismos)
Realismo Gen. del 70	3	Neorrealismo y realismos
“Modernismos”	4	“diversos”

Abundando en lo anterior, y refiriéndose ahora a un tercer motivo de rechazo neorrealista —el neopositivismo de António Sérgio, mentor de toda una generación educada por la “Seara Nova”— dice Jofre de Amaral Nogueira (años antes del enfrentamiento polémico entre Sérgio y A.J. Saraiva):

*“...repudiava —al Neorrealismo, la “Nova Geração”— o idealismo dessangrado não só da Geração de 70, como a de qualquer outro idealista que com ela se encontrasse em sintonia de posições ideológicas. A defesa do materialismo dialéctico contra a inconsistente argumentação filosófica de Sérgio corresponde a ultrapassar-se finalmente em Portugal o impasse ideológico da Geração de 70 e à proposta prática do Socialismo marxista contra o Socialismo idealista, utópico, anti-revolucionário e burguês de oitocentos”*<sup>58</sup>.

No obstante, la polémica enfrentaría, sobre todo, a neorrealistas y presencistas. En líneas generales, los presencistas serán acusados de abstenerse de “participar” (términos como “participación”, “militancia”, “alistamiento”, “engagement”, “compromiso”, “alineación”, etc., identifican inmediatamente cualquier texto neorrealista) en los conflictos que inevitablemente enfrentan a unos hombres contra otros, esto es, de negarse a tomar partido activamente en la lucha de clases:

*“... quem havia de aceitar o conselho (se refiere al consejo de abstención y marginación predicados por el maestro de la generación del 70 Antero de Quental) totalmente à letra foi a intelligentsia portuguesa do Primeiro e Segundo Modernismos: pela completa demissão das ideologias, pela marginalização política, pelo total desinteresse quanto aos acontecimentos históricos nacionais ou mundiais. A Ideologia era algo que logo se identificava como uma barreira para a Arte”*<sup>59</sup>.

(58) Cit. por PINHEIRO TORRES: Op. cit., p. 35.

(59) Ibid., p. 28.

La polémica acabaría en una serie de oposiciones reduccionistas que podríamos esquematizar como sigue:

NEORREALISMO	PRESENCISMO
SOCIOLOGIA	ARTE
arte social (arte como medio)	arte por el arte (arte como fin)
arte útil	arte inútil
arte dirigido	libertad creadora
contenido	forma
participación (alineación)	abstención (alienación)
masas	individuo
nuevo humanismo	deshumanización

Los neorrealistas rechazaron reiteradamente ese afán reduccionista que opone “artistas” a “sociólogos”, “arte por el arte” a “arte social” o “forma” a “contenido”, defendiendo la unidad esencial de la obra de arte y poniendo su acento no en la eliminación de uno de los términos en las preocupaciones del “artista”, sino en el énfasis que la gravedad de las circunstancias históricas urgía que fuera puesto en uno de ellos, el “contenido” (lo que tampoco constituía novedad alguna desde el *De Sanctis* de *La giovinezza* hasta Plejánov):

*“O artista, abandonado a si próprio, sujeito simplesmente à sua plena liberdade de realização, colocou a originalidade acima de tudo. O artista passou a ter como primeira e suprema aspiração ser iriginal. Originalidade não somente de fundo, mas sobretudo a mais completa originalidade formal. Do ataque ao formalismo clássico nasceu paradoxalmente um novo formalismo, daí o hermetismo e o esoterismo da arte moderna, da arte pura, da arte pela arte...”*

*(...) Muitos dos artistas modernos partidários da arte pura possuem obras ricas e complexas, mas o conteúdo moral, filosófico, social, psicológico, isto é o miolo humano que as enche, é hiper-subjectivista, egocentrista, egoísta, alheio à tragédia humana e social do nosso tempo...”*<sup>60</sup>.

Respecto a la pretendida oposición entre formalistas y contenudistas, Mário Dioní-

(60) *Ibid.*, p. 49.

sio, uno de los críticos y doctrinarios más importantes del movimiento neorrealista portugués, afirma lo siguiente:

*“Forma e conteúdo são elementos inseparáveis (...) Penso, como André Spire que a poesia “não é, em princípio, uma maneira de cantar, mas uma maneira especial de pensar”. Uma composição será pois poesia, ou não, não por aquilo que exprime, mas pela maneira como o exprime, o que não é contraditório, como à primeira vista parece se pensarmos que a como o exprime é já consequência bem directa... de como se pensa”* <sup>61</sup>.

Dos calificativos hicieron fortuna en los ataques neorrealistas a “presença”: “deshumanización” y “umbilicismo”. Especialmente hirientes para la sensibilidad de unos autores que se pretendían abstracta y fundamentalmente “humanos”, Alexandre Pinheiro Torres los atribuye a Álvaro Cunhal, sugeridos tal vez por unos versos de José Régio (que respondería severamente a Cunhal, y a los neorrealistas en general, tachándolos de “fanáticos y dogmáticos”):

*A minha glória é esta:  
Criar desumanidade!  
Não acompanhar ninguém* <sup>62</sup>

...

*Vergo a cabeça sobre o peito,  
Concentro os olhos sobre o umbigo,  
E um coração que me hão desfeito  
Chora de achar-se só comigo...* <sup>63</sup>

Joaquim Namorado, segundo centro personal, éste en Coimbra, del neorrealismo portugués (como Dionísio lo sería en Lisboa), ha reconocido recientemente, con la objetividad y el desapasionamiento que permiten la mayor distancia y perspectiva históricas, la importancia evidente de “presença” y su papel en la más reciente historia cultural portuguesa:

*“a Presença liquidara de vez o academismo, a “literatice literária”, em que descambara quer certo simbolismo dessorado, quer um naturalismo invertebrado e sem informação. A Presença arvorara a bandeira de uma “literatura viva”, combatera pela liberdade da criação artística, derrubara tabus, destruiu preconceitos, trouxera ao seu público o convívio de Proust, de Joyce, de Thomas Mann, de Gide, opusera a uma realidade que não aceitava, o isolamento na torre de marfim, o “não vou por aí”, o individualismo, a introspecção, o subjectivismo, e, como única verdade na arte, a predominância dos valores estéticos”* <sup>64</sup>.

Para concluir el panorama y contenido de la polémica —que, no lo olvidemos, fue también en lo esencial la polémica en la que se vieron envueltos los surrealistas—, complementemente

(61) *Ibid.*, p. 16.

(62) Corresponden al primer libro de poemas de J. REGIO: *Poemas do Deus e do Diabo*, de 1925.

(63) Del tercer libro de poemas de REGIO, publicado en 1936, *Encruzilhadas de Deus*. El artículo de Cunhal se titulaba, irónicamente, “Numa Encruzilhada dos Homens”.

(64) En *Vértice*, núms. 322-323, Nov.-Diz., 1970, p. 914.

mos las anteriores afirmaciones con la reiteración, aún más reciente, de los argumentos utilizados desde la perspectiva neorrealista para caracterizar a “presença”:

*“...a sua fé na “arte-pela-arte”, na “arte inútil”; o seu apoliticismo; o seu idealismo; o seu humanismo humanitarista (à maneira da geração de 70) quando vagamente o havia; a sua crença na reforma moral do Homem, desde dentro; quando mesmo só nesta espécie de reformismo se acreditava; o seu escandaloso descaso pela circunstância histórica do mundo; o seu horror pelas transformações sociais; o seu conservadorismo, quando não o seu reaccionarismo; o seu profundo antimarxismo, mesmo quando se reivindicassem de socialismo que não poderia ser senão uma tinta já leve do que haviam palidamente herdado do proudhonismo oitocentista”*<sup>65</sup>.

Al margen de aquél provincianismo esencial que, en palabras de Mourão-Ferreira, hermanaba a presencistas y neorrealistas frente a “órficos” y surrealistas, desde los presupuestos presencistas y desde aquel esquematismo y reduccionismo polémicos que antes denunciábamos, el neorrealismo portugués fue acusado de “sociologismo”, de ignorancia e insensibilidad artísticas, de fanatismo y dogmatismo doctrinarios cuando no de crasa ignorancia incluso de las propias fuentes desde las que decían afirmarse, es decir, de falta de formación teórica política y de simplismo ideológico.

Del interior mismo del movimiento surgió la contestación de una fuerte personalidad literaria y filosófica, que habría de encarnar críticamente en Portugal un existencialismo de corte sartriano: Vergílio Ferreira. Tras haber publicado sus tres primeros libros dentro de la estética neorrealista (nos referimos a *O Caminho Fica Longe* \*, *Onde Tudo Foi Morrendo* y *Vagão J*), la publicación en 1949 de *Mudança* ha sido por él considerada como un cambio fundamental en su producción —y el título en sí ya es significativo, como todos los de V. Ferreira—, y por la mayor parte de la crítica como el paso —“mudança”— de lo que podríamos denominar “primera fase” del neorrealismo a una segunda que se caracterizaría por el abandono de la “urgencia” ideológica en favor de una mayor preocupación formal (lo que ha sido y es negado por los críticos más lúcidos del movimiento, en favor de una evolución continuada y sin cortes dentro de la estética del movimiento). Vergílio Ferreira, que en el prólogo a la 1ª edición de *Vagão J* (y leer el de la 2ª edición, muy reciente, es ilustrativo de su evolución y de sus actuales posiciones) había afirmado que había que situar el nivel del lenguaje literario al mismo nivel de la expresión del pueblo, llega a afirmar:

*“...eu entrei no neo-realismo, ou seja na arte “social”, como quem entra em convento, ou seja pela abdicação. (...) Simplesmente, nesta arte “comprometida” com as questões sócio-económicas, nós esquecíamos frequentemente que comprometíamos a própria arte. (...) Além de que toda a arte está comprometida com o seu tempo; logo, não deve comprometer-se. Porque é neste “dever” que se insere o desastre”*<sup>66</sup>.

Concretamente referida a la poesía, debe destacarse aquí la breve pero ponderada crítica de Pilar Vázquez Cuesta, quien, tras reconocer que la “...inquietud por la realidad

(65) PINHEIRO TORRES, A.: Op. cit., p. 58.

(66) FERREIRA, V.: *Para Uma Auto-análise Literária*. Cópia mecanografiada del autor.

nacional, la consideración de la palabra poética como arma de combate y utensilio para la construcción de un nuevo mundo, será la gran aportación del neorrealismo a la poesía portuguesa”<sup>67</sup>, se refiere así al estancamiento —cuando no retroceso— formal del neorrealismo y a su fracaso ideológico:

*“Releída en los textos originales a treinta años de distancia, la poesía social portuguesa de la década del 40 nos parece mucho menos ideológicamente actuante y más tradicionalmente poética de lo que se podría esperar oyendo a sus panegiristas y detractores, que encausan intenciones nunca desmentidas pero no hechos (...) ...tras el aparente rechazo de todo el pasado literario portugués por parte de los modernistas, el neorrealismo se reinstala cómodamente a la sombra tutelar de figuras como Gil Vicente, Camoens, António Nobre, Teixeira de Pascoaes o Camilo Pessanha, en vez de proseguir el proceso de liberación formal que con tanto empuje aquellos habían emprendido”*<sup>68</sup>.

Tanto las críticas dirigidas por Vergílio Ferreira como las de Pilar Vázquez Cuesta coinciden en líneas generales con las que les fueron hechas por los surrealistas, que durante algunos años colaboraron, antes de auto-proclamarse “surrealistas”, con los neorrealistas en un común frente de oposición político-cultural al oscurantismo de la dictadura salazarista. Esas críticas, que ejemplificaremos con un texto —de los más claros textos doctrinales surrealistas— de Afonso Cautela<sup>69</sup>, se concretan en los siguientes puntos:

1) Negación de la “exclusividad” del compromiso histórico que se atribuían los neorrealistas y paralela afirmación del fracaso de esa pretendida “participación”:

*“...não é exclusiva dos neo-realistas a consciência de “intervir”, em face das duas guerras que arrasaram a Europa e abalaram o mundo. (...) Tanto contribuíram para impedir a guerra, os neo-realistas, como os surrealistas, como os da “arte pela arte”. (...) ...mais não puderam nem podem, para a resolução das situações concretas, os combatentes neo-realistas do que os surrealistas”.*

2) Fracaso del intento de contribuir a la transformación de las estructuras de la sociedad portuguesa mediante un proceso de concienciación de las masas desde la literatura, y fracaso también —por renuncia previa, como señalaba Pilar Vázquez Cuesta— de transformación de la literatura:

*“...dentro da literatura...: se o escritor alistado dos neo-realistas se afirmava pelo élan combativo, pelo ardor polémico, pela crítica social e do social, pela revolta contra as injustiças, contradições e absurdos, valha-nos Deus: então seria o neo-realismo o último a considerar-se “alistado”, “engagé”, actuante. No pino da escala estariam os surrealistas cujo ímpetu destruidor foi e é talvez a sua maior ou única virtude; depois os da “arte pela arte” que, pelo menos entre nós, tiveram um trabalho crítico pondo em ordem a nossa pelintrice cultural; e finalmente os neo-realistas. (...)”*

(67) VAZQUEZ CUESTA, Pilar: Op. cit., p. 23.

(68) Ibid., p. 31.

(69) En *Surreal/abjeccion-ismo*, Antología de obras em português seleccionadas por Mário Cesariny de Vasconcelos de acordo com o propósito inicial. Ed. Minotauro, Lisboa 1963, pp. 14-16.



*Se o neo-realista queria agir sobre as condições materiais, utópico e ridículo foi pensar que com uma literatura materialista o conseguia. (...) ...se a única revolução que se pode pedir à literatura é a pedagogia, certamente que a ficção ou mesmo a crítica neorealista ajudou muito menos ao preconizado progressismo do que as restantes escolas”.*

3) Especial preferencia por la novela, como medio más idóneo de “reflejar” la realidad y por tanto como arma pedagógica más eficaz, junto con la crítica. Evidentemente, como señalaba Mourão-Ferreira, la novela posee un mayor grado de significación, es decir, de información. Quizás a ello sea debido el que haya sido en la novela donde mayor distancia formal se estableciera entre neorrealistas y surrealistas (o modernistas y nuevos “formalistas” en general, incluido el existencialismo novelesco ferreiriano) y que sin embargo la poesía refleje una mayor coincidencia —lo que justifica que se haya hablado a veces del surrealismo del neorrealista Namorado o del neorrealismo del surrealista O'Neill, por poner dos ejemplos significativos.

4) La acusación de haber hecho sociología, psicología o antropología en su literatura, cuando lo que decían pretender o pretendían era precisamente *hacer literatura*:

*“...o que nos fica do neo-realismo? Fica, quanto a nós, o cuidado de aproveitarmos todo esse material documental, para a sua utilização não já estética mas etnográfica, antropológica, sociológica e psicológica (?). (...) Dá pena que larvadas vocações de homens de ciência..., o rigor da observação experimental, ...a documentação exaustiva, a paciente recolha do peculiar, do característico, do toponímico, se tenham transviado inglòriamente para a literatura e que uma geração de estudiosos da gleba e da sua gente nos surgisse uma geração, em grande parte, falhada. (...) Na literatura neo-realista vamos encontrar, não há dúvida, um valioso depósito de documentação, ...mas contam-se pelos dedos da mão aquelas obras neo-realistas que mais do que bloco-notas, mais do que quadros e naturezas mortas da vida popular (sem folclorismo, valha-nos isso), sejam obras para viver de vida e alma própria. Satisfazem como meio, mas não como fim, se querem ser obra de arte, mais ou menos teleológica na sua expressão. E creio que todas querem ser obras de arte”.*

Justamente en las líneas finales creemos que se halla el punto más débil de la argumentación surrealista en cuanto al “teleologismo” evidente de la obra de arte o de la literatura neorrealistas, además de precipitarnos de nuevo en el terreno de la discusión reduccionista que hemos visto entre presencistas y neorrealistas. En cualquier caso, más que de “fracaso” cabría hablar de “drama interno” neorrealista —como hace Eduardo Lourenço— al referirnos a la singular relación entre teoría ideológica y práctica literaria neorrealistas. Sería, sin embargo, aquél problema del “teleologismo” mencionado por Cautela lo que para E. Lourenço <sup>70</sup> constituiría uno de los ejes fundamentales en torno a los cuales gira la dialéctica conjunción/disyunción que caracteriza las relaciones entre neorrealistas y surrealistas. El otro eje sería la opuesta concepción de la Revolución y de la “literatura en la revolución” sustentada por unos y otros: frente a la revolución concreta y posible, en que la urgencia de las transformaciones estructurales posterga y hasta olvida las superestructu-

(70) LOURENÇO, E.: *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Ed. Ulisseia, Lisboa 1969.

rales (la literatura, en este caso), la Revolución permanente surrealista, cada vez más despojada de significado y concreción histórica, y la necesidad de una paralela liberación anti-literaria y anti-racionalista de la cultura. Doble camino de frustración —revolución posible e imposible, realidad y deseo— en el doble plano de las transformaciones históricas (individuales —nivel ético y moral— y colectivas —económicas, políticas, sociales) y artístico-literarias que acabaría, sobre todo en el caso de los surrealistas portugueses, en lo que acertadamente algunos autores han venido en denominar “estética de la impotencia”, visible sobre todo en la praxis colectiva y en la poética surrealistas.